EL MOSAICO AMERICANO:
LA POESÍA DE LA NEGRITUD DE NICOLÁS GUILLÉN

La inyección africana en esta
tierra es tan profunda, y se
cruzan y entrecruzan en nuestra
bien regada hidrografía social
tantas corrientes capilares, que
sería trabajo de miniaturista
desenredar el jeroglífico.
"PRÓLOGO"
SÓNGORO COSONGO
Nicolás Guillén

RESUMEN: Este artículo explora la poesía de Nicolás Guillén, precursor de un movimiento literario cubano que incorpora la música en su factura —el son, principalmente— y modismos propios del lenguaje de la isla para levantar una apología del hombre mestizo en Cuba, y desmontar las pautas formales/canónicas de la poesía latinoamericana de las primeras décadas del siglo XX. Ofrece así una mirada caleidoscópica de la situación socio-política vulnerable del afrocubano que se hace extensiva a la coyuntura indígena de toda América Latina. El total de su obra ofrece un amplio abanico en la exploración de temas, sujetos y situaciones del hombre afrocubano en la búsqueda de la definición y reconoci-miento del *color cubano* rico y potente que nutre el perfil antillano y continental. Opera como una fractura poética en la literatura del momento que hace visible el funciona-miento del relieve político-cultural tanto para la isla como para Latinoamérica.

Lorena P. López Torres
Universidad Austral, Chile
Recepción: 15 de septiembre 2018
Aprobación: 07 de diciembre de 2018

PALABRAS CLAVE: poesía de la negritud; son; Latinoamérica; transculturación; mestizaje.



Introducción

Latinoamérica y el Caribe son un mosaico de razas, nacionalidades, lenguas y culturas, es, por lo tanto, la demostración de un continente multiétnico en el que se advierte una alta presencia negra.

Tras la explotación sin límites de las fuerzas indígenas esclavizadas por el colonizador español debido a su escasa resistencia al trato inhumano y a las enfermedades infectocontagiosas, la salida que se ofrece al explotador es traer en calidad de esclavo al negro africano. Las ventajas eran evidentes: mano de obra barata y abundante, y con gran resistencia al trabajo pesado. Embarcaciones españolas se dirigieron a África capturando violentamente a millones de nativos y trasladándolos como animales a América. Su llegada al continente daría nacimiento a la integración de diversas etnias y culturas bajo la atenta mirada del colonizador. De este mestizaje surge un nuevo hombre negro latinoamericano que se disemina por Brasil, Colombia, Ecuador, llegando en menor proporción a Chile y Argentina, y concentrándose en mayor número en la zona mejor conocida como las Antillas, de la cual Cuba es una de las zonas con mayor población negra o afroamericana/cubana. En la figura del negro mestizo confluirán dos grandes y oprimidos continentes: África y América (Latina), fusionados en la gesta de una nueva raza.

A continuación, revisaremos parte de la obra poética del cubano Nicolás Guillén quien recoge en su obra, como resultado del mestizaje entre las culturas española, indígena y africana, el sabor propio de todo un pueblo explicitado en su lenguaje, sus costumbres, sus tradiciones y su historia, compartida, en cierto grado, por todos los latinoamericanos, hijos de un mismo continente.

En la literatura latinoamericana, Nicolás Guillén con sus dos primeras obras, *Motivos de Son* (1930) y *Sóngoro Cosongo* (1931) será el precursor de un proceso transformador para la literatura cubana y continental. Iniciado bajo el modernismo al adoptar los preceptos de



Rubén Darío,[1] cuya influencia se hacía sentir en la década de los 20 (Videla, 2011), el poeta se asoma muy luego al mundo de las vanguardistas, siguiendo el camino de Federico García Lorca y Langston Hughes al formar parte del panorama vanguardista de los años 30. Pero las circunstancias que rodean su labor literaria son mucho más complejas que la mera concordancia temática y momentánea con dicho movimiento. Es el representante de una nueva poesía que rescata al negro antillano, pero no como el rostro de una tendencia pasajera. Por el contrario, para Guillén significa la conexión con sus propias raíces; el ser americano cuya herencia hispánica se cifra en el encuentro de las razas indígenas, africana y española, produciéndose el mestizaje en el que se acentuará la sufrida división negro y blanco, oposición que aparecerá reiteradamente como imagen en mucha de la llamada *poesía negrista* (Mansour, "Circunstancia e imágenes de la poesía negrista"). El poeta le canta al negro porque es parte de su sangre americana y ocupa un lugar trascendental en la cosmovisión de su propio origen e historia, pero también le canta al blanco, porque es su otra mitad. Si bien Nicolás Guillén puede ser considerado un escritor clave para comprender esta poesía, él jamás se consideró a sí mismo como un poeta de la negritud, pues prefirió enfatizar en sus versos lo que llamó *color cubano*: "Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: «color cubano»" (Guillén, *Las grandes elegías y otros poemas*, p. 52). Este énfasis lo plasma a través de uno de sus componentes claves: el *son* y la resonancia rítmica y sonora que este agregará a su poesía. En ella convergen la música y la palabra respondiendo a este elemento básico de la cultura afrocubana.

[1] El nicaragüense ya había señalado el norte de la poesía hispanoamericana que recupera lo vernáculo en *Cantos de vida y esperanza* (1905) (Canfield, "La poesía negra en Iberoamérica").



El poeta del color cubano



El poeta Nicolás Guillén nace en Camagüey, Cuba; el 10 de julio de 1902, en una familia de clase media, con un padre muy imbuido en la contingencia política del país. A la muerte de su progenitor, el joven Nicolás deberá mantener a su familia, trabajando como tipógrafo, labor que posteriormente abandonará para marchar a La Habana a estudiar leyes. Ya a muy temprana edad, la poesía comenzará a ser parte vital de su existencia; sus primeros poemas de adolescente datan de aquellos años en que inicia sus estudios de derecho y aunque intentará dedicarse con afán a estos, su amor por la poesía lo arrastraría a darle la espalda a la universidad para dedicarse completamente a la poesía. Esta idea la transmite en el poema "Al margen de mis libros de estudio", publicado antes de abandonar la carrera, en la revista *Alma Mater* en 1922:[2] "yo que pensaba en una blanca senda florida,/ donde esconder mi vida bajo el azul de un sueño, hoy,/ pese a la inocencia de aquel dorado empeño,/muero estudiando leyes para vivir la

[2] El periódico *La Semana* reproduce el poema en 1929 lo que le da a Guillén cierta notoriedad en el ámbito cultural cubano (Augier, "Cronología").



JUNIO-NOVIEMBRE 2019 ISSN: 2007-7483

vida" (Guillén, "Al margen de mis libros de estudio", s. p.).

En ese mismo año abandona los estudios y La Habana para volver a su tierra natal. Trabaja en diarios como tipógrafo y periodista, se reúne en tertulias literarias y recita una que otra vez sus poemas en momentos más íntimos, con amigos o compañeros. Durante estos años dirige la revista literaria *Lis*, la que solo subsiste unos meses, y posteriormente ingresa a la redacción del diario *El Camagüeyano*. Para ese entonces se prepara para publicar su primer libro, *Corazón y Cerebro* —compuesto por cuarenta y seis composiciones—, proyecto del que finalmente desiste, sin dar mayores explicaciones al respecto. A partir de entonces y hasta el año 1927, no publicará ni un solo verso, iniciando un periodo en que dejará de lado la poesía casi por completo. Es hasta su reencuentro con la ciudad de La Habana en 1925, que retoma esta senda. Su primera publicación, *Orto* (1927), marcaría un cambio en su estilo y al comparársele con sus primeros poemas, un tanto ingenuos y sencillos, se advierte la influencia de la tendencia vanguardista por la que estaba atravesando la literatura y las artes en general. De allí en adelante, su poesía se publicará en diarios de la capital cubana, incluso algunos poemas de su fallido *Corazón y Cerebro.*

No es sino hasta la publicación de sus poemas de *Motivos de Son* en el *Diario de la Marina* (1930), cuando su nombre se impone como una de las figuras representativas de la poesía cubana contemporánea. Es precisamente en esta obra en que los críticos han querido descubrir al poeta de los afrocubanos, en tanto hace uso de un dialecto particularmente negro, debido a una serie de alteraciones fonéticas, pero que para el poeta caracteriza al español cubano popular. Así, Guillén incluye en diferentes poemas, elementos léxicos negros e indígenas como *jícara, mamey, majagua*, *sensemayá, mamatomba*, entre otros, lo que amplía el recurso popular del lenguaje afrocubano, que hace mucho tiempo dejó de ser patrimonio propio de la población negra de la isla, pues es utilizado por todos los cubanos, o por lo menos, por una gran mayoría.



JUNIO-NOVIEMBRE 2019 ISSN: 2007-7483

En su siguiente obra, *Sóngoro Cosongo* (1931), Guillén continúa con esta línea negrista, pero el mensaje que va a predominar será la denuncia política y social, poniendo énfasis en la realidad que vive el pueblo cubano, bajo un segundo periodo de dictadura de Gerardo Machado en el que se acentúan las discriminaciones, la marginalidad y la pobreza en que vive el negro.

Acerca de esta obra, el poeta dirá algo que tiene mucha relación con su concepción del *color* de la isla al llamarlos *versos mulatos* puesto que "participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba, donde todos somos un poco níspero" (Guillén, *Las grandes elegías y otros poemas*, p. 52). Agrega, además, que pueden causar molestia: "No ignoro, desde luego, que estos versos les repugnan a muchas personas, porque ellos tratan asuntos de los negros y del pueblo. No me importa. O mejor dicho: me alegra" (Guillén, *Las grandes elegías y otros poemas*, p. 52).

Tanto *Motivos de son* como *Sóngoro Cosongo* serían obras más bien racistas que nacionalistas, puesto que se caracterizan por "el orgullo de su "color", por el tono humorístico y por la sátira de lo yanqui" (Canfield, "La poesía negra en Iberoamérica", p. 509).

Con *West Indies Ltd*. (1934) Guillén concretiza y define aún más este espíritu integrador, pero responde al momento histórico-político por el que atraviesa el país de forma más contundente. A partir de este poemario, el autor se distancia de lo meramente negrista centrado en la articulación entre el material sonoro y poético que ronda al afrocubano. Se adentra en un sentido de universalidad que aumenta con *Cantos para soldados y sones para turistas*[3] y *España,* ambos títulos publicados en 1937, en que se enfrentan la búsqueda de lo primigenio y el desprecio por el capitalismo.

[3] En *Cantos para soldados y sones para turistas* predominan las formas tradicionales de la poesía española (Augier, "Cronología"), pero cuenta con algunos poemas ligados al son como "Cantaliso en un bar", "Visita a un solar", "Son del desahucio" en los que la figura central es el sonero, José Ramón Calisto.



Luchador incansable contra las dictaduras de Machado y de Fulgencio Batista; Guillén fue exiliado varias veces y encarcelado en muchas otras ocasiones, una de ellas en 1936, por publicar material "subversivo". Tras un año en la cárcel, viaja a España durante la Guerra Civil, y permanece allí para colaborar en la defensa de la vida cultural de la Madre Patria. Posteriormente regresa a Cuba, manteniéndose firme en sus ideales políticos, siendo nuevamente exiliado en 1953, por sus actividades rebeldes. Se estableció en Buenos Aires, hasta que finalmente pudo retornar a Cuba, tras el ascenso al poder de Fidel Castro, con el apoyo del Che Guevara.[4]

La muerte y el dolor que enluta a Cuba, hacen que la voz de este poeta mulato se alce por sobre las demás para acercarnos a la esperanza, la redención y la soñada integración de todo un pueblo mestizo. Esta visión tan optimista se palpa en *Tengo* de 1964, donde asistimos a la victoria de los humildes y los abatidos tras la Revolución Cubana de 1959.[5]

Producto del nuevo rumbo del gobierno cubano, Nicolás Guillén inicia una ocupadísima vida política en cargos diplomáticos que lo llevan a recorrer América y Europa. Vivió en Cuba hasta su muerte en 1989.

La moda negra durante la vanguardia

A comienzos del siglo XX las vanguardias que operan en Europa invocan nuevos movimientos artísticos que

[4] Guillén dedica a Guevara una serie de cuatro poemas; uno de estos, "Che comandante" fue leído por Guillén el 18 de octubre de 1967 en la Plaza de la Revolución "José Martí" en La Habana, a propósito de la muerte de Comandante en Bolivia el 9 de octubre del mismo año (Guillén, *Las grandes elegías y otros poemas*).

[5] La reiteración de tales intereses e inquietudes va a encontrar su madurez definitiva en *El Son entero* (1947), *Elegías* (1958), *La paloma de vuelo popular* (1958), *Poemas de amor* (1964), *El gran zoo* (1967), *La rueda dentada* (1972), *El diario que a diario* (1972) y *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel. Poemas para niños y mayores de edad* (1977). En estas obras Guillén demostraría su capacidad para conjugar preocupaciones diversas y encontrar siempre nuevas formas de expresión. En *Prosa de prisa*, se han compilado sus trabajos periodísticos (N. de la A.).



revolucionarán las artes en su totalidad. Estos imprimirán nuevos aires a la vida artística de pintores, escultores y escritores, quienes darán a conocer sus nuevas propuestas a través de "manifiestos"; verdaderos mandatos sobre cómo debe ser entendida su conceptualización del arte. Lo novedoso de las propuestas de los artistas radica en su inminente ruptura con la tradición cultural, llevando a cabo una serie de transformaciones de la palabra, la técnica y los conceptos hasta entonces tenidos como únicos para la creación artística. Buscan ideas y experiencias que les sirvan de guía hacia el encuentro con la originalidad y lo espontáneo, a partir de su relación con el mundo de la cotidianeidad. Un aspecto peculiar de las vanguardias es el retorno o la búsqueda del componente primitivo del hombre: una vuelta a sus raíces, que para el artista europeo significará dirigir su mirada al mundo indígena y negro de África y América Latina. La paradoja que se instala apunta a que la vanguardia europea, que supone ser la expresión de lo moderno y lo novedoso, intenta redescubrir el mundo primitivo con su raigambre cultural y su trascendencia mítica.[6] Esta *moda primitivista o moda negra,* surge en el Viejo Continente durante las primeras décadas del siglo XX[7] y no solo se aplica al ámbito literario —un ejemplo son los reportajes de sensaciones en *Magia negra* (1928) de Paul Morand— sino también a la plástica. Durante su *periodo negro,* Pablo Picasso pinta autorretratos en negro y máscaras con marcados rasgos africanos, no solo debido al color

[6] Este interés por lo negro implica la búsqueda de un pasado arcaico y patriarcal en Asia y en África, que se une al "rechazo de lo inmediatamente anterior y el retorno a los modelos primitivos [y a] la obsesión de la pureza poética [que] recurre al mito de la inocencia" (Videla, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano,* p. 131).

[7] No obstante la eclosión de esta poesía en los años 20, tiene una larga data de existencia: "arrancaría, pues, de los remotos antecedentes españoles del medioevo y del Siglo de Oro y de las expresiones hispanoamericanas del siglo XVII; ascendería notoriamente hacia los años finales de la tercera década del siglo XX (en relación con el vanguardismo) y culminaría en los primeros años de la cuarta década, tanto por la calidad y cantidad de publicaciones como por el interés de la recepción" (Videla, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, p.133).



sino también a la forma de los rostros como se observa en *Las señoritas de Avignon* (1907) o Amedeo Modigliani con *Desnudo acostado* (1917-1918) en el que la modelo exhibe su anatomía con total naturalidad, de manera de contrastar en el cuadro, el desnudo clásico con el moderno al mostrar aquella cotidianeidad del cuerpo (vello púbico). Los surrealistas se sentirán atraídos por la magia de México, Cuba, Haití y otras regiones americanas: Antonin Artaud hace lo suyo en la región de los indios tarahumaras, en la Sierra Madre mexicana en 1936, mientras que André Breton visita el país azteca en 1938, territorio al que atribuye un valor exótico según sus novedosos planteamientos. Ese interés por lo primitivo se refleja también en el gusto por el jazz y las danzas afrocubanas.

Los artistas latinoamericanos no son indiferentes a estas tendencias. En diversas latitudes del continente el color del negro surge de la mano de escritores que lo convierten en el tema principal de sus obras, fusionando así, lo primitivo y lo moderno en sus propias apuestas vanguardistas. Autores blancos de las Antillas como Luis Palés Matos de Puerto Rico, José Z. Tallet y Alejo Carpentier de Cuba, son ejemplos de este periodo, pero también son parte de un grupo de escritores que hizo notar la herencia africana, como Langston Hughes en Estados Unidos, Manuel del Cabral en República Dominicana, Léon-Gontran Damas en Guyana Francesa, por nombrar algunos.

La adhesión latinoamericana al experimentalismo que emana de las vanguardias europeas influye en la poesía negrista al desembocar en ciertas pautas de construcción poética que se cristalizarán desde entonces. Se trata de importantes rasgos de resonancia que se vuelven más precisos y claros en obras donde: "la importancia dada a los niveles sonoros de la comunicación, semánticos o al menos sin contenido lógico, lenguaje puro, espontáneo, arbitrario […] se manifiesta en juegos, onomatopeyas, «jitanjáforas», y en algunos casos desemboca en una poética" (Videla, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, p. 132), como ocurre con parte de la obra de Nicolás Guillén, en especial en sus primeras publicaciones.



La literatura en América Latina cuyo personaje central sea el negro, presentará ciertas diferencias, algunas muy sutiles, en unos y otros escritores. No obstante, las diversas posturas y propuestas surgidas, la principal interrogante es el nombre que va a adoptar esta literatura: ¿será literatura del negrismo o de la negritud? El novelista y ensayista haitiano René Depestre (1978) señala la diferencia entre una y otra definición.

En primer lugar, el autor destaca que "[e]l *negrismo* en las letras antillanas ha sido sobre todo un movimiento de intelectuales blancos que, informados de los trabajos de los etnólogos sobre las supervivencias africanas en el Nuevo Mundo, se han inspirado en los diversos folklores afroantillanos" (Depestre, "Problemas de la identidad del hombre negro en las literaturas antillanas", p. 11) y, más adelante, afirma: "[e]stos artistas se proponían introducir el "tema negro" en sus creaciones. El negrismo fue, pues, una moda literaria" (Depestre, "Problemas de la identidad del hombre negro en las literaturas antillanas", p. 11). No obstante este sesgo, el negrismo cumple un papel importante, pues planeta una alternativa a los moldes canónicos literarios europeo y americano de la época.

La literatura cubana, que en sus primeras manifestaciones aborda en forma pintoresca la temática del negro, agregará ahora el elemento social, principalmente la denuncia de la discriminación racial en la isla. Una forma de lograr su objetivo fue mediante la incorporación de formas tradicionales propias, antes infravaloradas como la música, el baile y otras manifestaciones folklóricas.[8] El elemento musical incorporado

[8] Los motivos que se reconocen en la poesía negrista apuntan a "la transposición de bailes de origen africano o de sonidos de instrumentos; las danzas de las iniciaciones ñáñigas; la fusión de creencias mágicas con elementos religiosos tomados del santoral o del ritual católico; la exaltación de las formas esculturales de la mujer negra o de la excitante belleza de la mulata; el conflicto de sangres en el mulato o el drama de la esclavitud y de la discriminación racial. Desde el ángulo formal, [...] en el plano rítmico-fónico, por la presencia de reiteraciones en sus diversas formas: anáforas, aliteraciones, paralelismos, estribillos. La sonoridad se logra por las onomatopeyas que evocan los sonidos de



a la poesía trae consigo un gran cambio en el lenguaje poético, no solo en Cuba, sino que en toda la región antillana/caribeña, incluyendo las Antillas francesas e inglesas.

Uno de sus aportes al reconocimiento del afrocubano fue derribar el estereotipo del negro esclavo, creado en parte por la literatura negra surgida en Estados Unidos y en las mismas Antillas, durante el siglo XIX.[9] Con estas y otras manifestaciones literarias se da paso a lo que Depestre ("Problemas de la identidad del hombre negro en las literaturas antillanas") califica como literatura de la *negritud* —o negrista— entendida como aquella en la que los escritores

> […] han tratado de lanzar una profunda mirada al pasado y al presente del negro antillano. La negritud es, así, el hecho de una toma de conciencia de la situación histórica creada a los negros. Hay en la negritud una preocupación consciente, deliberada, por destruir los mitos y los estereotipos del negro (p. 13).

Esta poesía, y toda manifestación artística generada en esta vertiente negrista particular, se inclina por la simbiosis transcultural en la cual se sustenta y articula, y señala los contrastes y amalgamas de culturas, razas y colores propios del continente americano con aquellos venidos de Europa. Este arte expresa así

> […] una mezcla de idiosincrasia (de negros, blancos y mulatos), es un arte de relación entre razas y culturas, arte que deriva de la «transculturación», de la americanización de los negros, arte fuerte, oscuro

los instrumentos musicales" (Videla, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, p. 130). Se debe agregar, además, el uso de terminaciones agudas (á, ó, é); de gentilicios o nombres de instrumentos africanos; de alusiones geográficas a países y ríos de África y de América (Videla, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*).

[9] Su más próximo antecedente para ello fueron los *Negro Spirituals*, cantos de trabajo y los *Revivals*, cantos religiosos, que, en el contexto esclavista de Estados Unidos, fueron entonados por los africanos en los campos de algodón y posteriormente en las iglesias (Canfield, "La poesía negra en Iberoamérica").



JUNIO-NOVIEMBRE 2019 ISSN: 2007-7483

> como la persistencia del ancestro, dulce y suave por la influencia del medio americano (Videla, "La poesía negra en Iberoamérica", p. 129).

Ya a partir de sus primeras obras se reconoce en la poesía de Guillén una propuesta diferente que apuntó a rescatar no solo la cultura afrocubana desde sus orígenes, sino exponer una reivindicación del hombre negro. El poeta recurrió a elementos de carácter popular como el léxico propio y el son cubano para que el negro se identifique a sí mismo, ya no como el sujeto desarraigado de la sociedad y estigmatizado por su color, sino como aquel alegre, gozador y amante de la música. Es por medio del *son* que olvida sus desdichas, pero es cierto también que a través de sus compases se relatan sus numerosas horas de dolor y angustia. De ahí que este ritmo sea el más adecuado para la construcción de los poemas de Guillén: la expresión de un léxico abundante en seseos y supresión de consonantes y vocales en el son, se convierte en la piedra angular de la poesía de Guillén, alejada de la moda vanguardista europea. Se trata de una

> adecuación poética de un ritmo folklórico cubano que, junto con ser acabada expresión de la doble raíz étnica y cultural de la isla del Caribe, y tal vez por ello mismo, era una de las formas de música popular más antigua y difundida en el país (Íñigo, "Introducción a la poesía de Nicolás Guillén", p. 7).

Para lo que unos consideran *moda*, para Guillén es entendido como un *modo.* Su poesía apunta a hacerle justicia al afrocubano abriendo un espacio para él dentro de la sociedad e integrándolo en la comunidad nacional haciendo uso de una de sus propias expresiones: la melodiosa y sabrosa cadencia del son.

Origen y evolución del son

El *son* es una forma afrohispánica de danza, inicialmente identificada como una alusión a las formas imprecisas de la música popular danzable, de lo que se



deduce que fue durante mucho tiempo un sonar de voces e instrumentos.

La cuna del *son* se sitúa en zonas rurales y centros suburbanos del oriente de Cuba, donde se desarrolló durante las últimas décadas del 1800; comenzó a adquirir un perfil más definido tras la llegada a La Habana de los africanos de las Antillas francesas y se propagó velozmente por toda la isla a finales de la primera década del siglo XX.

A los instrumentos traídos por los negros franceses: la guitarra, el tres (antigua guitarra de cuatro cuerdas), la marímbula, la botija, la quijada y el bongó, se suman después las claves y las maracas. Todo este conjunto de instrumentos rudimentarios y de origen popular, producían en su conjunto el sonido característico del *son*.

En términos formales, en una fase primaria se llegó a la utilización de un estribillo que se repetía una y otra vez acompañado de los instrumentos ya señalados, pero al inducirse variaciones, este se convierte en la parte inicial del *son* en el que una sola voz expone el tema central, seguido del *montuno* cuya intención es irónica, crítica o meramente sonora. Esto se conoce como *son montuno*.[10]

Para Alejo Carpentier (*Obras completas*), escritor cubano, el *son* tiene dos partes bien definidas: *largo* y *montuno*. El largo sería el recitativo inicial, del que se habló antes. En él se expondría un romance o problema, llevado en tiempo pausado por una sola voz. Se suponía que a través de los estribillos era el pueblo el que intervenía cantando en el son, recordando la antigua forma ritual africana. Bastaban pocas palabras para hacer converger sus pensamientos de forma intercalada

[10] Alejo Carpentier (*Obras completas*) nos dice sobre el desarrollo e intención de este ritmo: "El son tiene los mismos elementos constitutivos del danzón. Pero ambos llegaron a diferenciarse totalmente, por una cuestión de trayectoria: la contradanza era baile de salón; el son era baile absolutamente popular. [...] El son fue canto acompañado de percusión. Y esto, sin duda, constituye su mejor garantía de originalidad. Gracias al son, la percusión afrocubana, confinada en barrancones y cuarterías de barrios, reveló sus maravillosos recursos expresivos alcanzando una categoría de valor universal" (p. 407).



JUNIO-NOVIEMBRE 2019 ISSN: 2007-7483

con el relato que hacía la voz que recitaba el romance. En algunos casos, se hizo regular incorporar uno y otro estribillo sin importar ya que tuvieran alguna relación con lo que se relataba en el recitativo.

Originalmente para los africanos la función del estribillo tenía un hondo carácter ritual, pues era utilizado en sus ceremonias sagradas y en estas expresiones los usos reiterativos y sus efectos eran comunes. Cuando el negro llega a América y se produce el mestizaje con los indígenas de las Antillas y con los españoles, el sentido de ritual sacrosanto desapareció, dando paso a su adopción como baile y canto pagano/profano. Esto coincide con la sustitución de algunos instrumentos originales por otros de creación occidental/temperados —o su adición— de manera de perfeccionar el sonido: el contrabajo reemplazó a la botija y luego se incorporaron el cornetín y la trompeta.

El auge de este pegajoso ritmo tiene lugar durante la década de los años 20 y llega a su apogeo en la década de los 30 en que el género cuenta ya con numerosos compositores que han creado piezas musicales verdaderamente originales y con intérpretes de gran talento, cuya fama sobrepasa las fronteras de la isla.[11]

En los años en que Nicolás Guillén escribía sus primeros versos, la isla de Cuba estaba completamente inundada por un son, ya maduro. Se esperaban y se recibían con júbilo las nuevas creaciones musicales de los compositores más destacados. En las fiestas el son se convirtió en baile favorito de jóvenes y adultos. En este ambiente nace *Motivos de Son*, poemas con los intenta ir más allá de la adopción del ritmo de moda en su poesía, al apuntar a la fusión étnico/racial que lo circunda. Él mismo lo explica de la siguiente manera: "el son cubano es la síntesis más decantada y original, realizada por nuestro pueblo y sus músicos más representativos con base en el caudaloso fondo integrado por las transculturaciones españolas y africanas" (Guillén, *El libro de los sones de Nicolás Guillén*, p. 17).

[11] Un ejemplo es el compositor norteamericano George Gershwin (1898-1937) quien incluyó en la ópera *Porgy y Bess* fragmentos de son cubano (N. de la A.).



JUNIO-NOVIEMBRE 2019 ISSN: 2007-7483

Poemas para el afrocubano: Motivos de Son y Sóngoro Cosongo

La poesía de Guillén está escrita en un lenguaje popular, propio de los cubanos, es decir, el poeta a la conquista de un nuevo lenguaje rítmico y a la definición de un nuevo género que fusiona poesía y música:

> […] no usa motivos de la música popular —pese a los "motivos" que declara el primer título— para aplicarlos a la poesía culta, sino que usa los esquemas rítmicos (ya que no métricos) del *son* cubano como la estructura fundamental de su lenguaje: lo que tenemos son *poemas-sones*, en perfecta alianza (Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana 3*, p. 440).

Lo primero que se aprecia en los poemas-sones de Guillén es la capacidad de captar el fenómeno artístico del son e incorporarlo a la poesía más como esquema rítmico que como forma métrica o estrófica. El poeta poseía una impresionante intuición musical, percibiendo las potencialidades de trasladar la estructura rítmica del son a una estructura poética, siendo esta una labor muy difícil debido al carácter irregular de este género.

La forma en que se puede adherir el ritmo afro a la lengua española es por medio de las *paranomasias y anáforas* que basadas en la repetición del fonema o en la intensidad del sonido, consiguen un ritmo similar al del son, en un juego en que consonantes y vocales se ausentan en las palabras o son reemplazadas por otras para lograr el efecto rítmico. Por lo tanto, los versos no se formulan según un cierto número de sílabas, ni de acuerdo al empleo de rimas, sino a una estructura rítmica que se manifiesta auditivamente. El verso obedece entonces al ritmo primario de la repetición y este debe de ser sencillo, puro, en tanto unidad rítmica, porque se repite una y otra vez formando esa cadencia en el poema.

Cada poema de *Motivos de Son* consiste en una exposición breve hecha en primera persona. Una



característica del modo de hablar del protagonista es la deformación que hace del español, adoptando el léxico utilizado por el negro pobre, luego extendido a toda la zona marginal y pobre de Cuba, al que se agregan ciertas diferencias producto del lugar de procedencia.

A su llegada a la capital, Guillén se familiarizó, en mayor grado, con estos matices léxicos y sintió que el son era la mejor manera de mostrar la marginalidad, la pobreza, la incultura y la discriminación que sufría el negro.

El humor y la ironía son recursos que utiliza para presentar en algunos de sus poemas-sones a estos negros que ostentan lo que parece un buen vivir, bajo el amparo de sus trabajadoras mujeres, que no siempre logran resistir la vida miserable que llevan junto a sus hombres, mientras que en otros vemos gente que se avergüenza de sus orígenes y de sus rasgos físicos y raciales. Su trasfondo va a ser las siempre paupérrimas condiciones económicas en la que estos viven. Tras el repicar delicioso del son que nos atrae con su ritmo ya familiar, se esconde la cruda verdad y la angustia de todo el pueblo negro, que el poeta no intenta ocultar. Era evidente para Guillén que sus poemas aún estaban en una fase inicial que mostraban la primitiva forma de hablar y de pensar de muchos de los negros que caminaban por las calles de La Habana o de su natal Camagüey.

Para Guillén las Antillas son mulatas y su isla mucho más; así la personifica en sus poemas (Mansour, "Circunstancia e imágenes de la poesía negrista") al responder a los orígenes del pueblo cubano y reforzar la homologación hombre-isla que se alimenta con los contactos y presencias de sus tradiciones y fisonomías:

> […] Cuba no es otra cosa que el nombre genérico del habitante de la isla, blanco o negro, que con su risa "ligera", con su alegría a flor de piel, sus canciones y sus bailes, lleva en realidad en su interior la tragedia de un pueblo dominado, explotado (Canfield, "La poesía negra en Iberoamérica", p. 514).

Ya se dijo anteriormente que el *son* se inicia con un recitativo sobre el tema central a cargo de una sola voz,



al que sigue un estribillo que contiene un comentario, cuya intención es irónica, crítica o meramente sonora. Como ejemplo presentamos el poema "Negro bembón"[12] de *Motivos de Son*:

¿*Po* qué te pone tan *brabo,*
cuando te *disen* negro bembón, -------------- Recitativo
si tiene la boca santa,
negro bembón?

Bembón así como *ere*
tiene de *to*;
Caridá te mantiene, ---------------- Estribillo
Te lo *da to*. (comentario).

Te queja *todabía,*
negro bembón;
sin pega y con harina, ---------------- Expresa nuevamente
negro bembón su problema.
majagua de *dri* blanco,
negro bembón;
sapato de *do* tono,
negro bembón.

Bembón así como *ere*,
tiene de *to*, ---------------Se repite el estribillo.
Caridá te mantiene,
te lo *da to* (Guillén, *Las grandes elegías y otros poemas*, p. 47).[13]

Primero, tenemos a esta voz que nos cuenta la vida que lleva este negro bembón, que no trabaja y es

[12] A propósito de este poema en particular Guillén da indicios de su natural inclinación al rítmico son en una curiosa declaración: "Una noche, corría el mes de abril de 1930, habíame ya acostado, y estaba en esa línea indecisa entre la vigilia y el sueño, que es la duerme-vela… cuando una voz que surgía de no sé dónde articuló con precisa claridad junto a mí oído estas dos palabras: negro-bembón. ¿Qué era aquello? (Bermejo, "Estudio introductorio", p. 82).
[13] Las cursivas son mías (N. de la A.).



mantenido por su mujer Caridad. El primer rasgo característico de este personaje, es ser bembón. Bembón es una palabra afrocubana que se aplica a personas que poseen labios gruesos, que puede ser visto como signo de fealdad física y que puede producir rechazo social. No obstante, el negro de este poema tiene muy buena suerte y parece feliz y conforme con la idea de que su mujer lo mantenga.

"Sin pega y con harina", que en este caso sería decir sin trabajo, pero con dinero; "majagua de drí blanco/sapato de dó tono", pues se distingue por su calzado y su vestimenta. Este negro bembón tiene de todo. De que te quejas, le dice alguien al negro bembón, si después de todo tu mujer te alimenta. Aquí el estribillo que se repite, no solo tiene la intención de ironizar sobre la apacible vida que lleva el hombre, sino de criticar también su manera de vivir y la condición de la mujer, que es la que debe velar por el sustento del hogar.

A primera vista la reiteración en los estribillos de la idea del cuidado que Caridad ejerce con el negro no denote mayor complejidad, pero en el trasfondo se encuentran tópicos como el abuso del hombre a la mujer o el sacrificio de la extenuante jornada de trabajo al que es sometido el pobre. Sin duda, la naturaleza jocosa, alegre y contagiosa del son hace prevalecer por sobre estos tópicos el humor presente en el poema, donde musicalmente hablando, la voz cantante ríe alegremente al ver a la pareja compartiendo su día a día.

Otro rasgo importante es el léxico que emplea Guillén para hacer una aproximación a la realidad del negro antillano, no solo en este poema, sino en todo su universo poético. Las palabras con cursivas muestran claramente cómo se altera la correcta escritura, se cambian consonantes (v por b, z por s), se suprimen consonantes y vocales, en especial al final de cada palabra: *Caridá, do, to*, lo que muestra la intención del poeta de presentar a este hombre o mujer negro como un sujeto complejo, lo que involucra pensar tanto en lo físico, como en su vestimenta, sus costumbres, su música y su habla tan particular.

En el poema “Tú no sabe inglé”, del mismo poemario, a través del uso de los anglicismos deformados, otra vez estamos en presencia de un negro. Esta vez Bito Manué, que a su manera trata de apropiarse del idioma extranjero, pero al que no le salen más que: “etrai guan y guan tu tri” (*Las grandes elegías y otros poemas*, p. 51). El léxico del negro enriquece el son con su fraseo entrecortado y su falta de dominio del idioma, lo que auditivamente produce en el lector atento, una sensación de estar en el medio de una danza afrocubana. El ritmo parece atraer al lector a tal punto que incluso pueden observarse cambios en la entonación de la voz, adhiriéndose a la pronunciación que exige el texto.

Se intensifica la sorna a lo americano yanqui que Canfield (“La poesía negra en Iberoamérica”) señala, que se hace extensiva a los negros que sienten la atracción por ese mundo; se desajeniza lo otro que se está volviendo propio, pero no se ocultan los resquemores de tal encuentro. Guillén “[d]esfigura el inglés para transcribirlo tal y como lo pronuncian los caribeños y con ello logra otro rasgo de humor y una fina ironía” (“La poesía negra en Iberoamérica”, p. 511).

Otros recursos muy recurrentes en la poesía de Guillén son las *onomatopeyas* y las *jitanjáforas*. Las primeras por lo general tratan de reproducir el sonido de los instrumentos de percusión empleados en los bailes negros; las segundas, suelen consistir en voces afronegroides, que en su mayoría no poseen significado, pero que otorgan cierto “sabor” negro al poema. Ambas atienden a un valor acústico, solo que la segunda no se conforma con imitar tales sonidos, sino que busca crearlos.

Con su siguiente libro, *Sóngoro Cosongo*, el poeta continúa y amplía la resonancia melódica desencadenada por el son, tomando precisamente el título de uno de los poemas de su obra anterior. Como ejemplo tenemos “Canto negro”, en el cual la voz del estribillo le entrega una sonoridad africana muy rica a través del ritmo del son con ciertas onomatopeyas o jitanjáforas que hacen de marco para el goce sonoro en algunas de sus estrofas:



¡Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro;
congo solongo del Songo
baila yambó sobre un pie.
[…]

Tamba, tamba, tamba, tamba,
tamba del negro que tumba;
tumba del negro, caramba,
caramba, que el negro tumba:
¡yamba, yambó, yambambé! (Guillén, *Las grandes elegías y otros poemas*, p. 57).

Otra vez nos adentramos en el ritmo afrocubano, con la reiteración de una serie de palabras: "congo solongo del Songo y ¡yamba, yambó, yambembé!", que unidas van dando vida a esta sensación melódica presente en el poema. Las jitanjáforas, por su parte, podemos encontrarlas desde el título del poemario, que no es otra cosa que un neologismo inventado por el poeta, sin ningún significado aparente, más que el de la sensación acústica que provoca.

Muy importante son aquellas jitanjáforas en las que más que la palabra creada, lo que prima es el valor acústico de una lengua ajena, donde el idioma extranjero contribuye a subrayar el contenido del poema. En "Secuestro de la mujer de Antonio", se advierte el uso de la jitanjáfora repetidas a modo de estribillo:

[…] repique, pique, repique,
repique, repique, repique,
pique, repique, repique,
¡po!
[…]

Repique, repique, pique,
repique, repique, po;
¡prieta, quemada en ti misma,
cintura de mi canción! (Guillén, *Las grandes elegías y otros poemas*, p. 57).



JUNIO-NOVIEMBRE 2019 ISSN: 2007-7483

Al publicarse *Motivos de Son* y *Sóngoro Cosongo*, hubo quienes dijeron que no constituía un canto de lucha para representar a la población negra o cubana en general que sufriera los escarnios de la sociedad y las dictaduras de ese entonces. Pero en realidad el son acercó al poeta al pueblo y a este a aceptar su imagen y raigambre negra, y valorarla como emblema de su condición de mestizos y americanos. Por su parte, Nicolás Guillén se hacía más cubano, más mestizo, mientras mejor expresaba los dolores y esperanzas de su gente por medio de sus colores, sus formas y sus ritmos.

Conclusiones

Si bien al poeta cubano se le catalogó como *poeta de la negritud*, nombre del que siempre renegó, no se puede desconocer que su irrupción en las letras latinoamericanas produjo un cambio drástico en la adusta mirada que las sociedades tenían acerca del hombre antillano/afrocubano, el mestizo en general. Frente al ímpetu del esencialismo africano que primó en la poesía negrista con la explotación de la ancestralidad como tema pivotal, Guillén propone la poesía mulata, que se desentiende del apellido que se le intente poner, porque las formas o nominaciones parecen ser restrictivas o manipuladoras en cierto momento o no dan con la clave precisa para hablar del/para [el] cubano. El *color cubano* que defiende guarda relación con el carácter de mosaico con que reviste a su poesía, en la que todos, negros, mulatos, blancos, mestizos, formamos parte. Para el poeta mulato, música y poesía constituyeron el *modo* de rescatar la vitalidad del continente americano y de sus habitantes.

Con el uso de los recursos estilísticos nombrados, Guillén no hace más que crear caminos para la integración del negro a la sociedad cubana y latinoamericana, comprendiéndose finalmente el rol que ocupa este como nutriente de la abundante mezcla racial: el encuentro y reconocimiento de todo un pueblo con su propia historia, cultura y orígenes. No se trata de



JUNIO-NOVIEMBRE 2019 ISSN: 2007-7483

validar, con ayuda del léxico, un estereotipo del negro o mulato —flojo, aprovechador y malhablado, como aparece en algunos de sus poemas— sino que el poeta encuentra una constante sonora y rítmica alojado en el idioma cuya raíz simbólicamente se encuentra amarrada al doloroso camino transitado por los negros y mestizos. Esta constante se transformó con el tiempo en un distintivo cultural que supieron trasponer desde el canto de la esclavitud a la música popular.

El tópico central de esta poesía mulata puede ser reclamado por muchos en el continente, pues las denuncias de crueldad, marginación y opresión del afrocubano son compartidas por todos y cada uno de los miembros de las etnias o grupos minoritarios del continente que han visto durante siglos opacadas sus culturas, pero que han sabido sustentar sus trayectorias a través de sus saberes y, en algunos casos, de un sazón particular.

BIBLIOGRAFÍA

AUGIER, ÁNGEL, “Cronología”, *Las grandes elegías y otros poemas*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984, 424-443.

BERMEJO, ESTHER, “Estudio introductorio”, *Sóngoro cosongo*. Quito: Libresa, 1997, 7-193.

CANFIELD, MARTHA, La poesía negra en Iberoamérica, *Universitas Humanísticas*, 5 y 6, 1973, 495-524.

CARPENTIER, ALEJO, *Obras completas vol. XII. Ese músico que llevo dentro 3. La música en Cuba,* México D. F.: Siglo XXI Editores, 1987.

DEPESTRE, RENÉ, “Problemas de la identidad del hombre negro en las literaturas antillanas”, *Latinoamérica. Cuadernos de cultura latinoamericana*, 14, 1978, 5-21.

GUILLÉN, NICOLAS, “Al margen de mis libros de estudio”, *Poeticus*, Recuperado de https://www.poeticous.com/guillen/al-margen-de-mis-libros-de-estudio?locale=es, s.f., s.p.

___________________, *Las grandes elegías y otros poemas*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.

_________________, *El libro de los sones de Nicolás Guillén (Antología)*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982.

ÍÑIGO, LUIS, “Introducción a la poesía de Nicolás Guillén”, *Antología Clave*, Santiago de Chile: Editorial Nacimiento, 1971, 5-22.



JUNIO-NOVIEMBRE 2019 ISSN: 2007-7483

MANSOUR, MÓNICA, Circunstancia e imágenes de la poesía negrista, *Revista de la Universidad Autónoma de México,* 2, 1970, 25-32.

OVIEDO, JOSÉ, *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo,* Madrid: Alianza Editorial S.A., 2001.

VIDELA, GLORIA, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930. Documentos,* Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo-Ediunc, 2011.



